

Auszug aus **Weg und Ziel** bei **Context XXI**

(http://contextxxi.org/pop-die-raving-society-frisst-ihre.html)

erstellt am: 28. März 2024

Datum dieses Beitrags: Dezember 1997

Pop: Die Raving Society frißt ihre Kinder

Anmerkungen zum zweiten Jugendstil

■ ROGER BEHRENS

Popbegriffe und Popdiskurse (Der Positivismus des Dabei-Seins)

Die Aufmerksamkeit, die der unter „Pop“ zusammengefaßten sozio-kulturellen Sphäre gegenwärtig in einer nur noch schwer überschaubaren Zahl an Publikationen geschenkt wird, steht erstaunlich disparat zur begrifflichen und phänomenalen Bedeutung von „Pop“, zum Desiderat, überhaupt angeben zu können, was denn „Pop“ sei. An dieses Mißverhältnis sind zugleich spezifische Eigenschaften vom Pop gebunden: sie haben mit der Art und Weise zu tun, in der über Pop geschrieben und reflektiert wird, damit, inwiefern Pop selbst neben einer kruden kulturell-ökonomischen Realität ein Produkt von Diskursen ist. Das Reden über Pop ist bisweilen mehr Pop als das, worauf es gerichtet ist. Die Adressaten solcher Diskurse geben Aufschluß über die Mechanismen, wie Pop entsteht, ohne daß er als Ganzes darstellbar ist: die Konsumenten von den im Popdiskurs tonangebenden Musikzeitschriften, die Leser also, begreifen sich selbst genauso als Teilnehmer im Feld wie diejenigen, die den Diskurs anführen. — Gleich den Konzertberichten, die denjenigen, die auf das Philharmonische Sonntagskonzert abonniert sind, das, was sie über Beethovens „Eroica“ wissen müssen, phrasenfertig und doch schon geahnt am nächsten Tag in allgemeinsten Aussagen über die Leistungen des Dirigen-

ten vorsetzen, konstruiert sich das Feld von Pop zunehmend mehr über den Diskurs als über faktische kulturelle Grenzen. Deshalb gehört zur Popkritik stets der kritische Ton: „Dem Kulturkritiker paßt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt. Er redet, als vertrete er sei's ungeschmälerte Natur, sei's einen höheren geschichtlichen Zustand, und ist doch notwendig vom gleichen Wesen wie das, worüber er erhaben sich dünkt.“ [1] Kurzum: Diejenigen, die über Pop schreiben, bedienen sich nicht nur des Jargons, der Pop so oder so bestimmt, sondern sind zugleich die Angestellten derselben ökonomischen Branche; mehr als Schriftsteller sind sie Journalisten, sind Produzenten wie alle anderen im Pop auch. Zur diskursiven Struktur gehört allerdings, daß diesem Produzentendasein, also der Verflechtung im kruden ökonomischen Zusammenhang kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Selbst dort nicht, wo man — wenigstens im theoretischen Ansatz radikal — von der „Kulturindustrie“ schreibt und den Profit kritisiert. Sofern die These der kritischen Theorie aufgegriffen wird, die mit dem Kulturindustriebegriff gemeint war, daß alle Kultur zur Ware werde, beschränkt sich dies auf die Distributionsstruktur des Warendings, der Compact-Disc vor allem, oder den Produktionskosten, den Gagen für einzelne Popprodukte. [2] Die Popökonomie wird als Kartellbildung sogenannter Majorlabel, als Medienverbund rezipiert. Subversionshoffnungen binden sich an die Oberflächlichkeit von alternativökonomischen Vertriebsstrukturen oder an den, vom Monopol scheinbar noch nicht erfaßten

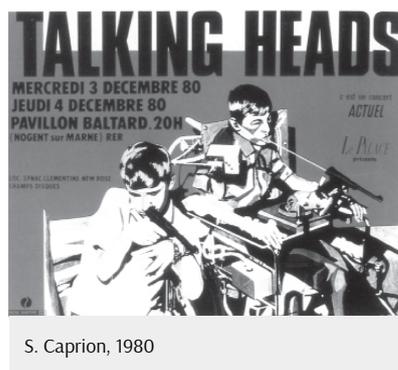
Subszenen der Popkultur. Doch kaum jemand spricht von den Arbeitsbedingungen der Musiker beispielsweise, sei es der professionellen im Studio oder der Amateure, die mit Übungsraummiets strapaziert sind und selbst für Auftritt Gelegenheiten zahlen müssen. Ebenso wird die Warenlogik fast ausschließlich über die Tatsache erfaßt, daß Tonträger nun einmal Geld kosten — von der immanenten Warenlogik eines Musikstücks, was die Ware im übrigen einzig als Fetisch brisant macht, sprechen die wenigsten. Was im Pop „Material“ heißt, und in der bürgerlichen Musik noch über Tonalität, Rhythmik, Metrik und Instrumentierung greifbar war, als ästhetisches Material über den Stil schließlich, ist heute technizistisch reduziert. Stil ist die Phrase vom Sound, Material selbst ein Fetisch, der bemessen wird an den eingesetzten Geräten zur Tonerzeugung und Klangwiedergabe. Über die technischen Möglichkeiten, die etwa gegenwärtig mit dem Plattenspieler gegeben sind und sich in den Musikformen des Samplings — Techno, HipHop, Drum'n' Bass etc. — ausdrücken, meint man beweisen zu können, daß es im Pop demokratisch zugehe, die Kulturindustrie den Zugang zur musikalischen Produktion auch für den Laien eröffnet. [3]

Schon im Blickwinkel immanenter Kritik scheinen diese beiden typischen Popdiskursansätze — erstens die Kritik von Verkaufszahlen sowie zweitens Verabsolutierung des Technischen — fragwürdig; ideologiekritisch fällt an ihnen jeweils auf, daß sie bei aller Emphase von Kritik weder den Kapitalismus antasten, noch die konkret-ästhetische Materialität von Pop erfassen. Pop er-

scheint als ein Außenraum innerhalb des Kapitalismus, ebenso wie man ihn auf Postavantgardisten verpflichtet, die den bürgerlichen Kunstbetrieb hinter sich gelassen hätten. Wer aber über den Kapitalismus schweigt, kann im Reden über den Pop seine Immanenzen kaum überschreiten; bei zusätzlicher Ausblendung des Materialästhetischen ist solches Reden über den Pop redundant.

Diese Redundanz spiegelt sich als Positivismus wieder und reflektiert die allgemeine Ideologie, die Differenz zwischen Wesen und Erscheinung auszublenden. Innerhalb des Popdiskurses ist dieser Positivismus allerdings deshalb frappant, weil zugleich das theoretische Vokabular der Kritik beibehalten wird, ohne sie einzulösen: durchaus ist es möglich, daß gewisse Popszenen sich über gewisse Diskurse definieren, sie mittragen und zugleich ablehnen — zwischen Affronts gegen eine „Theoretisierung“ des Pop und aufgeschnappten Postmodernismen ist alles möglich. Stets präsentiert der Pop nur seine Oberfläche und damit zugleich die Oberfläche der Gesellschaft; selbst in seinen radikalen Varianten bleibt ihm der Zugang zu den ökonomischen und sozialen Mechanismen versperrt.

Der Positivismus äußert sich als der Stolz über eigene Befindlichkeiten; mit dem Positivismus der akademischen Soziologie hat er einiges gemeinsam: der Konsument bewegt sich in den Popfeldern wie in einer Statistik der Marktforschung, deren permanente Testperson er ist. Dagegen will sich die Autonomie des Warenspektrums gern behaupten und redet selbstbewußt vom souveränen Geschmacksurteil, ohne sich je eines Selbstbewußt gewesen zu sein: noch die Besucher der Massenveranstaltung, die zu Verkaufszwecken und nicht zum Musikerlebnis hergerichtet sind, glauben an ihre Mündigkeit in der Entscheidung für diese oder jene Popware.



S. Caprion, 1980

Der Pop rechtfertigt den Positivismus und der Positivismus rechtfertigt den Pop: jeder Zugang, jedes Urteil steht und fällt mit dem Beweis, dabeigewesen zu sein. Wer nicht da war, kann nicht mitreden. Das ist die Ideologie, mit der die Konsumenten gelockt werden und sich der Popdiskurs legitimiert. Pop ist soziale Bewegung ohne Klassenwiderspruch; die Interessen sind weder die von Klassen noch von Bildung, sondern solche von Informiertheit. Selbst die soziologische Forschung ist mittlerweile eingeladen, im Ansturm auf Popphänomene nicht mehr von außen urteilen zu müssen: auch sie macht mit. Pop bietet kulturelle Bewegungen, mit denen sich der Bewegungsforscher teilnehmend identifizieren kann, ohne dem Lapsus des beobachteten Teilnehmers aufzusitzen. Wichtiger als das methodologische Problem ist jedoch das der provozierten persönlichen Nähe zum Feld: man darf — und soll eben — heute überall aktiv mitwirken, ohne von den alltäglichen Konventionen abzurücken.

Innerhalb der verschiedenen Popfelder, -szenen und -diskurse hat sich eine — gleichfalls begrifflich nur schwer umgrenzte — sogenannte Poplinke etabliert. Sie ist so fragmentarisch wie Pop und Linke insgesamt. Zum Teil setzt sie sich aus ehemaligen linken Aktivisten zusammen, die die Beschäftigung mit politischen Themen zugunsten von kulturellen Aufgaben; andere sehen eben diese politischen Themen nur in dem Popfeld diskutierbar; wieder andere wollen mittels Pop mit dem herrschenden Politikbegriff brechen; auch behaupten einige, über das Interesse am Pop erst Zugang zur Politik gefunden zu haben. Spätestens dies bezeichnet die Naht, an der Pop mit Jugendbewegungen identifiziert werden kann, wo politische Bewegungen sich als Popphänomene einrichten (Punk,

Hippies, Hardcore etc.). Der Poplinke ist gemeinsam, in einem bestimmten TheoriePraxis-Verhältnis situiert zu sein: mit dem Aktionismus von Bewegungen wie den Autonomen möchte sie brechen — Theorie allerdings bleibt hier ebenso Versatzstück wie dort die Praxis. Die Poplinke beschäftigt sich mit Pop als Ort von Subversion und Rebellion — gleichwohl lehnt sie Kulturrevolution schon deshalb ab, weil sie weder über einen Kulturbegriff noch über eine Revolutionstheorie verfügt. Pop ist der Bereich von politischer Theorie-Praxis, wo als ausgemacht gilt, daß die herrschenden Zustände sich eh nicht sobald ändern, — und im übrigen auch gar nicht so schlecht sind: die meisten Poplinken stehen immerhin bei den ökonomischen Popagenturen in Lohn und Brot.

Popgeschichte (Die genese der „fun morality“ — when theory turns to Belanglosigkeit)

Pop ist wesentlich eine bestimmte Umgangsform mit Musik im Kapitalismus. Pop ist nicht nur die sogenannte populäre Musik, die Tonwelt der Massenkultur, sondern tendenziell zieht Pop alle Musik, gerade die der kulturellen bürgerlichen Hochzeiten in den Bann: Barock, Klassik, Romantik, Spätromantik, auch Moderne und Neue Musik. Zum Pop gehört je schon eine gewisse Immunität und Ignoranz den eigenen Objekten gegenüber, schließlich der Musik selbst. Dies läßt Pop als plurales kulturelles Phänomen erscheinen. Zur Pop-art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg u.a.) ist sicherlich eine Parallele gegeben, die auch Arnold Hauser schon bei den Beatles auffiel, [4] sie spielt aber nur peripher eine Rolle — und zwar deshalb, weil die Anknüpfung vom Pop an die Musik sich weniger als eine künstlerisch-kunsthafte geriert als vielmehr eine soziale und warenökonomische. Tatsächlich hat sich, auch wenn bei der Rede von der „Kulturindustrie“ das Industrielle nicht wörtlich verstanden sein will, mehr als in den anderen Künsten, selbst die Taschenbuchproduktion noch übertreffend, eine gigantische Industrie herausgebildet. In dieser nimmt die eigentliche musikalische Produktion

— das Arrangieren, Komponieren und Interpretieren der Musik — bloß noch einen peripheren Raum ein; wesentlich ist das Geschäft der Popmusik eines von Reklame. [5] Der Popdiskurs, selbst der kritische — und das ist der, der den Pop kritisiert, aber auch über den Pop die Gesellschaft kritisieren möchte —, beschäftigt sich mit der Musik in einem Jargon, der aus der Werbung entlehnt ist; das musikalische Urteil ist subjektivistisch und bekennt sich dazu affirmativ. Es zählt die musikalische Meinung und die Konsumierbarkeit der Musik. Dieser Prozeß, in dem die Stellung der Musik ambivalent bleibt, flüchtig und manifest zugleich, ist freilich nicht nur durch den Gang der Ökonomie, die Entfaltung des Warenverkehrs bedingt — die Geschichte der Musik, der Kultur überhaupt, setzt sich darin durchaus fort. Insofern hat, fast paradox, die periphere Musik im Pop notwendig mehr als nur eine marginalisierte Stellung.

Von den alten Künsten erwies sich Musik als die profitabelste. Kunstgeschichtlich hat sich damit die Stellung der Musik innerhalb der Künste für die bürgerliche Gesellschaft grundlegend gewandelt. Lange Zeit hat das Bürgertum gebraucht, bis es seine Musik entdeckte, bis es eine bürgerliche Tonsprache entwickelte, die sich sowohl klassenspezifisch wie auch geschichtlich abhob; dazu gehört die Lösung von der Kirchenmusik, die Entwicklung der Oper, die Orchestermusik, die Eigenständigkeit bestimmter Instrumente wie auch deren technische Weiterentwicklung (temperierte Stimmung, Ventilhorn etc.), die nun dynamisch-individuellen Ausdruck erlaubten, also den gefühlvoll-subjektiven Ton. Dies hat im 16. Jahrhundert mit Claudio Monteverdi seinen Ausgangspunkt — neben die „prima pratica“ trat die „seconda pratica“, die monodische Form, nach der ein Solosänger das Zentrum der Komposition aufbaut, konzentriert auf den bis dahin undenkbar individuellen Gefühlsausdruck. Das soziale Feld der Aufführungspraxis änderte sich: zu Buxtehudes Zeiten, im 17. Jahrhundert, entwickelten sich Oratorium und die sogenannten Abendmusiken (Musikaufführungen für die Börsengänger); neben der familiären Hausmusik trat nicht nur der Kammerkonzertabend, sondern das Sinfonieorchester, in seiner Größe ständig wach-

send, bis ein Dirigent nötig war (was zuvor etwa der Cembalist miterledigte): das Kapellmeistertum brachte einen ersten Starkult hervor, der Musikjournalismus entwickelte sich und was Wackendorfer oder Tieck über Tonkunst schrieben, antizipierte den Popdiskurs: trotz ihres musikalischen Wissens und der Fähigkeit, dem analytisch Ausdruck zu verleihen, wählten sie die bildlich-romantische Sprache zur Beschreibung des Gehörten; subjektive Innerlichkeit wurde zur rezeptiven Leitlinie erhoben, von der bis heute die Musik nicht abgesehen hat. Pop ist verspätete Spätromantik, durchsetzt mit volksnahen Elementen, mit Trivialem wie sonst nur der Mahler der Wunderhorn-Sinfonien. Von solchen Dichotomien ist schon die bürgerliche Musik geschichtlich gekennzeichnet; hier tragen sich nicht nur Klassenwidersprüche aus, sondern wesentlich auch die Antagonismen des Bürgertums selbst: die Musik steht mit ihrer Sprachgestalt mehr als andere Künste vor dem Problem der Vermittlung und des Verstehens. Musikalische Bildung ist innerhalb des Bürgertums selten über das Reperitoirewissen hinausgekommen. Im Popularbarock findet dies einen ersten Lösungsversuch. Daß die Popmusik zur selben Zeit sich etabliert, wo das bürgerliche Konzertpublikum von der Zwölftonmusik und freien Atonalität überfordert wird, kurz nach der Jahrhundertwende, ist kein Zufall: bis heute ließe sich nachzeichnen, daß der Pop den Strang aufgegriffen hat, der im letzten Jahrhundert zwischen der Leichten und der ernstesten Musik den Kompromiß suchte: die mittlere Musik. [6]

Vom musikalischen Standpunkt ließen sich einige Parameter nennen, die einen Popsong zum Pop machen: Elemente des A-B-Schemas, Wiederholungen, stereotype Instrumentierungen oder textliche Inhalte bilden solche Momente. Gleichwohl gilt das schon für das Paradebeispiel des BeatlesSongs nur unzureichend. Erst recht gilt das nicht für neuere Tanzmusik (Drum'n' Bass) oder „avantgardistische“ Popmusik aus dem Bereich der Soundexperimente; alte musikalische Unterscheidungsversuche wie zwischen Pop und Rock sind längst hinfällig: Bon Jovi ist Pop, und meistens ist es sowieso egal: ob Bands wie Radiohead, Blur oder Foo Fighters nun Rock, Brit-Pop, Post-Rock oder Al-

ternative-Rock sind, meint Differenzierungen für den Plattenladen, nicht zur Bezeichnung der musikalischen Strukturen. Hinzu kommt zudem: der Bestand an sogenannten „Klassik“ ist mit dem Pop konvertiert — schon das falsche Etikett für alle bürgerliche Kunstmusik drückt das aus. Was objektiv Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ und Michael Jacksons „Earth Song“ trennt, vermag subjektiv wohl kaum noch jemand anzugeben. Ohne weiteres wäre es möglich, Aufnahmen von beiden in derselben Rubrik zu sortieren.

Die Erhabenheit des alten Wertereichs bürgerlicher Kultur, der Kopfsatz von Beethovens Fünfter, ist bei vollem Bewußtsein zur Karikatur geworden — nicht erst, seit Bands wie Ekseption versuchten, sich der Klassik durch krude Adaptationen anzunähern. Durchaus hält solche Karikatur aber Subversives bereit, verspricht es zumindest. Mit dem kulturpessimistischen Vorurteil ist dem nicht beizukommen. Nietzsche hat recht und unrecht zugleich, als er den Pop vorausahnte: „Was liegt an aller unserer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste uns abhanden kommt! Ehedem waren alle Kunstwerke an der großen Feststraße der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der großen Leidensstraße der Menschheit beiseite locken, für ein lüsterne Augenblickchen; man bietet ihnen einen kleinen Rausch und Wahnsinn an.“ [7] Wer nach diesem Muster Pop kritisiert, der gilt als Spaßverderber — doch Popkritik, die sich tatsächlich derart am Spaßverbot üben würde, wäre hämischer noch als Nietzsche; kritische Theorie des Pop hat zum Initialmotiv eben gerade, das offizielle Spaßverbot zu enttarnen, welches sich hinter der verordneten Fröhlichkeit versteckt, die über Schlüsselreize reglementiert ist. Am Ende der bürgerlichen Kunstmusik steht der Pop: eine subjektive Innerlichkeit, der alles Subjektive genommen ist — das „Schöne als Symbol des sittlich Guten“ (Kant) hat sich zur „fun morality“ pervertiert: musikgeschichtlich in der bürgerlichen Gesellschaft unabdingbar. [8]

Technik und Popkonsumenten

Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden (...) Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerspruchlos akzeptiert (...) Verschwiegen wird dabei, daß der Boden, auf dem die Technik Macht über die Gesellschaft gewinnt, die Macht der ökonomisch Stärksten ist.

(Adorno und Horkheimer, Dialektik der Aufklärung)

Nur dem Namen nach ist der Begriff der Technik der Kulturindustrie derselbe wie in den Kunstwerken (...) Ideologischen Rückhalt hat die Kulturindustrie gerade daran, daß sie vor der vollen Konsequenz ihrer Technik in den Produkten sorgsam sich hütet. Sie lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung.

(Adorno, Resumé über Kulturindustrie)

Eine Prognose war fällig, und sie blieb aus. Das besiegelte einen Verlauf, der für das vergangene Jahrhundert kennzeichnend ist: nämlich die verunglückte Rezeption der Technik. Sie besteht in einer Folge schwungvoller, immer erneuter Anläufe, die samt und sonders den Umstand zu überspringen suchen, daß diese Gesellschaft der Technik nur zur Erzeugung von Waren dient (...) Von dieser Entwicklung, die durchaus eine klassenbedingte gewesen ist, darf man sagen, daß sie sich im Rücken des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Ihm sind die zerstörenden Energien der Technik noch nicht bewußt gewesen. Das gilt zumal von der Sozialdemokratie der Jahrhundertwende.

(Walter Benjamin, Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker)

Der „affirmative Charakter der Kultur“ (Herbert Marcuse) sollte einst präventiv das Bürgertum vor seinen eigenen Widersprüchen schützen. Kaum ist je aus der bürgerlichen Kultur ernstlich eine politische Protestbewegung erwachsen — Forderungen wie die Schillers nach dem Nationaltheater

waren zur zeitgleichen französischen Revolutionsepoche harmlos. Zwar steckt in Wagners „Rheingold“ Kapitalismuskritik — die Arbeiterbewegung hat sich allerdings vom „Communisten“ Wagner erst beeindruckt lassen, als das Bühnenspektakel jenseits von Bayreuth die Opernhäuser eroberte und zum Feierabendvergnügen ward. Der affirmative Charakter der Popkultur tritt demgegenüber nicht präventiv, sondern aggressiv auf: Pop kanalisiert vorhandene Protestbewegungen, verwandelt Subversives zum Verkaufserfolg: was um 1977 als Punk begann, entpuppte sich trotz rebellischer Geste und Provokation als geplante Reklame: Bands wie die Sex Pistols waren die ersten, die mit umfassenden Werbekampagnen sich Gehör verschafften; die billigen Akkordfolgen, mit denen sie warben, hatte der Rock ‘n’ Roll längst vorgebracht. Vom Punk — also der vermeintlich subversivsten Popkultur — haben vor allem die Techno-Rebellen der „Generation X“ [9] gelernt. Mark Terkessidis und Tom Holert resümieren: „Die Generation X löste eine Menge Probleme: Sie schweißte die Diversifizierten als Konsumrebell zusammen und verteilte sie gleichzeitig auf verschiedene Minderheiten. So hatten nun alle die gleichen Werte — bewußt kaufen, Stil erwerben — und konnten je nach minoritärem Gusto zielgruppenorientiert angesprochen werden.“ [10] Fraglich, ob dies erst der heutigen Jugend zum Leitmotiv wurde. Walter Grasskamp sieht Jugendkultur grundsätzlich mit der Kulturindustrie verzahnt: „Jugendkultur entwickelte sich daher zu einem Investitionsschwerpunkt der Kulturindustrie, wobei die Marktsegmente lernten, sich synchron als Subkultur und diachron als Generationen zu verstehen, denn ihre wichtigsten Identifikationserlebnisse erwarben sie nicht durch Arbeit oder Krieg, Religion oder Politik, sondern im Konsum.“ [11] Für die Autoren vom Mainstream der Minderheiten ergibt sich diese Vereinnahmungstendenz aus der von Gilles Deleuze inspirierten, wenig dialektischen Diagnose einer „Kontrollgesellschaft“ — dies kennzeichne in der Popkultur den Wechsel von einer fremdmächtigen Disziplinargesellschaft (körperliche, politische Gewalt über die Masse) zur Gesellschaft, die vom einzelnen die frei-

willige Selbstkontrolle abverlangt. [12] Grasskamp hingegen argumentiert, trotz der Nähe im Ansatz, nicht mit einer gerade erst sich abzeichnenden, sondern grundsätzlichen Tendenz, die durch Kulturindustrialisierung je schon mitgegeben ist. Zudem setzt er auch wenig soziologisch bei der Kunst an und spürt sehr genau der für den Pop entscheidenden Überführung von Kulturkampf und -revolutionsstrategien in Subversionsbeliebigkeiten nach: „Die Popkultur verdrängte, was sich als Nachkriegsavantgarde gerade hatte etablieren wollen (...) Die Preisgabe der Kampfbegriffe begünstigte die Ablösung der Nachkriegsavantgarden durch die Popkultur, der wenig später auch die Studentenrevolte zuarbeitete (...) Von der ‚Gegenkultur‘ der sechziger Jahre hat bereits kein Geringerer als Frank Zappa behauptet, sie sei bloß eine Erfindung der Medien gewesen (...) Die Erinnerung an den Widerstand gegen die Kulturindustrie wird jedenfalls inzwischen von dem Verdacht zersetzt, womöglich nur an einer ihrer ersten Massenveranstaltungen teilgenommen zu haben.“ [13]

Das meint die Dialektik, die geschichtlich in der Kulturindustrie Kunst zu ihrem Ende bringt: ökonomische Entwicklungen bedingen technologische und umgekehrt. Der technische Fortschritt, auf dem der Pop, ja die Produktion und Reproduktion aller Musik basiert — von den Orchestern des 19. Jahrhunderts bis zur digitalen Elektronik — ist auf das dichteste mit sozial-ökonomischen Prozessen des Kapitalismus verbunden. Schnell erscheint deshalb das Technische als ein Eigenwert der Popkultur. [14] Die Möglichkeiten der synthetischen Klangerzeugung können vom Konsum- und Hörverhalten nicht getrennt werden; gleichzeitig kann das Hörverhalten der Konsumenten jedoch nicht als Maßstab dienen. [15] Genau darauf berufen sich jedoch die Apologeten der Kulturindustrie und nennen sie demokratisch. Die einzelnen Popszenen, die darauf halbherzig reagieren, indem sie einerseits das Demokratische retten möchten, um doch elitär ihren „Stil“ gegen den Rest zu verteidigen, bestätigen in letzter Instanz für jedes musikalische Sachurteil bloß die Konsumentenideologie: Techno ist das beste Beispiel, weil die Anhänger hier auf

Fortschrittlichkeit getrimmt werden, die sich über die technologischen Möglichkeiten begründet. Manche prophezeien gar: „Techno ist der neue Kommunismus.“ [16] Gerne erhebt man technische Raffinesse zum Argument. Der bekannte Radio-DJ Klaus Walter schreibt: „Jeder ist irgendwie DJ heute, so wie früher alles irgendwie politisch war, was heute wieder ziemlich aus der Mode gekommen ist.“ [17] — Das Problem solcher technikeuphorischer Bekundungen, die es zuletzt seitens der Energieindustrie in Sachen Kernkraft gegeben haben dürfte, ist allerdings alsbald genau das eigene Argument: „Irgendwie DJ-Sein“ hört nämlich dort auf, wo die falschen Platten gespielt werden. Niemand ist im Technotaumel in der Lage, vom Standpunkt der demokratischen Technik angeben zu können, was von der musikalischen Materialität ein Stück von Alec Empire, Oval oder Sven Väth von einem von Bon Jovi oder Michael Jackson unterscheidet: nach Maßgabe des Technischen dürfte ausgerechnet Michael Jackson weitaus elaborierter sein. [18]

Nicht nur wird Technik verabsolutiert, sondern auch ihre Funktion innerhalb der Kulturindustrie verwechselt. Als Produktivkraft wird sie gar nicht wahrgenommen. An ihr haften alle Kreativität. Was durch die moderne Musiktechnik möglich wird, die Welt in ihrer Funktion darzustellen, bringt sie eben soweit in die Funktionale, daß nicht mehr heraushörbar ist, welche Produktionsbedingungen hinter einem Song stecken. Wie auf der Produktionsebene kittet die Technik auf der Konsumtionsebene, der Reproduktion: ihre Demokratie heißt, Menschen gleichdumm zu machen. Die affirmative Deutung des Technischen, die im Techno kulminieren soll, wird fast eine Art hermeneutischer Zirkel: über Technik verständigen sich soziale Klassen, etwa beim wochenendlichen Raven, die sich sonst nur in hierarchischen Verhältnissen gegenüberstehen, als Gleichgesinnte; im Pop ist die eindimensionale Gesellschaft verwirklicht, auch wenn realgesellschaftlich die Widersprüche längst krisenhaft blank liegen. Das bürgerliche Prinzip von Gleichheit, das bisher stets kontradiktorisch eine kulturelle Gleichheit versus ökonomisches Äquivalenzprinzip meinte, versöhnt sich im Pop. Technik bindet diese Gleichheit;

zu ihr gehört auch die „repressive Toleranz“ (Marcuse). Pop scheint primär sozial, dann musikalisch erkennbar; die sozialen Schichten der Popkultur sagen aber über die Gesellschaft nichts; sie bestätigen bloß fetischistisch die Faktizität der Undurchdringbarkeit der Verhältnisse.

Das alte Programm der Romantik und dann der Avantgarden, die Kunst ins Leben zu überführen, hat sich unter Bedingungen der Kulturindustrie und des Spätkapitalismus grotesk verwirklicht: in der Tat proklamiert der Pop, das Leben zum Kunstwerk erheben zu können — ein Leben von einzelnen, welches an Belanglosigkeit allen Vitalismus unterbietet und sich doch auf ihn beruft. Soweit gilt das fürs Individuum.



Aber auch sozial hat sich Kultur in der Gesellschaft aufgehoben — schon im letzten Jahrhundert setzte ausgerechnet in der Musik ein Prozeß ein, der die musikalische Form wieder in die soziale überführte, beziehungsweise sie aus den neuen sozialen — hauptsächlich urbanen — Räumen herausholte. Tanzveranstaltungen gehörten dazu, der Kult um den Star, der Konzertbetrieb (etwa das Orchester nur noch als Rhythmusmaschine, als ‚Riesengitarre‘, wie Berlioz sagte, wirken zu lassen. Am folgenreichsten dürfte allerdings die Entwicklung — und Konvergenz — der Kneipen-, Club- und Salonkultur des 19. Jahrhunderts für den Pop des 20. Jahrhunderts gewesen sein. Moderne technische Entwicklungen von der Musikbox bis zum Plattenspieler er-

scheinen dagegen als krude Wiederholungen: das Orchestrion ist das erste Kneipeninstrument — und brauchte noch nicht den DJ als „Automatenhirten“ (Günther Anders).

Der Zwischenbereich der privaten und der öffentlichen Sphäre, der „kleine kulturelle Alltag“ (Gunnar F. Gerlach), der zwischen der heimischen Plattensammlung und dem Massenkonzert steht, ist von Kulturindustrie und Konsumentenorientierung nicht frei. Wenn sich im Pop allerdings Subversives regt, dann an diesen informellen Orten: auf sie haben die Agenturen der Kulturindustrie nicht unmittelbar Zugriff. Allerdings sind solche Clubs und Kneipen stets so subversiv wie die jeweiligen politischen Bewegungen, die sich hier aufhalten — die in den Clubs gespielte Musik ist für Subversion insofern kaum Indiz; doch auch dies: alles Subversionspotential, was in solchen Räumen sich kristallisiert, ist gebunden an einen Bohemismus, der — die Geschichte zeigt es — nicht unproblematisch ist. [19] Die Subversion, die hier stattfindet, hat sich je schon mit ihrem Platz abgefunden; sie schlägt deshalb so leicht vom Politischen ins Ästhetische um, weil ihr Politikverständnis künstlerisch gemeint war, als Ästhetik der Existenz. Sowenig wie am Konsumentenbewußtsein abzulesen wäre, was im Pop sich zuträgt, so sehr spiegelt das allgemeine Hörverhalten in all seinen Sparten doch nur das vorgegebene Klangereignis wieder. Um wirklich differenzieren zu können, bemüht man die soziale Anekdote, nicht die materialästhetische Lösung. Bodo Hahn findet etwa „sooo zum Kotzen!“ und „zum Steinerweichen komisch, weil es zum Weinen harmlos ist, wenn man nachts um 4.00 Uhr vor der Frankfurter Festhalle steht und beobachtet, wie die Kids nach der dort stattgefundenen ‚Mayday‘ von ihren Eltern, die noch ihre Pantoffeln tragen, da man ja schließlich schon geschlafen hat, abgeholt werden.“ Und er schiebt das theoretische Programm gleich hinterher: „Techno war noch nie wirklich eine ‚politische‘ Bewegung, sondern eine Bewegung, deren Inhalt der radikale Spaß war, in Form einer radikalen Absage an den bürgerlichen Alltag. Partys, die um 4.00 Uhr beendet sind, ausschließlich am Wochenende stattfinden und für deren horrenden Eintrittsgelder man sich das Geld vom

Munde absparen muß, machen keinen Spaß (...) Deswegen muß eine subkulturelle Techno-Bewegung schnell sein und nach Möglichkeit mit jedem neuen Track, der entsteht, eine neue Stilrichtung repetitiver Musik schaffen. Jeder/-jede, der/der die Möglichkeit hat, Partys, unter welchen Umständen auch immer zu veranstalten, sollte dies tun, wenn ihm/ihr am Erhalt von Subkultur etwas gelegen ist.“ [20] Die sogenannte Club Culture transzendiert alles mögliche im Namen der Politik, transzendiert vor allem die Politik ins Abseits des privatistischen Kulturraums; der über den Pop erweiterte Politikbegriff, der sich befreien wollte vom Muff der Staats- und Parteipolitik, ist enger noch und rutscht in die Bedeutungslosigkeit. Mit bestimmten Begriffen wird journalistisch lanciert, bei denjenigen, die ihre Abende und Nächte in Clubs verbringen, handle es sich um politisch aufgeklärte, theoretisch bewanderte und selbstbewußte Menschen; die Mode signalisiere die je individuelle Persönlichkeit. Es ginge um „Vermehrung intelligenter Partykultur,“ denn „Selbstsubversion steht für eine gesteigerte Form der Autonomie“. Im sprachlichen Überschwang wird das Subversionspotential herbeigezaubert: „Trainingsräume unserer Phantasie sind die Nicht-Orte der Kunst, die Clubs bzw. die Art Clubs.“ [21] Man tut so, als wäre allein durch die Streuung gewisser Termini — „Hamburger Schule“, „Club Culture“, Begriffe der postmodernen Philosophie, Wortschöpfen für musikalische Sparten — ein theoretischer Standard gewahrt; faktisch wird sich damit jedoch der Theorie entzogen. Auf einmal glauben die Wortführer des Popdiskurses, daß in den Clubs alle über Deleuze sprechen. Tatsächlich weiß hier niemand wer Deleuze ist, geschweige denn, daß die Wortführer selbst in der Lage wären, auch nur einen Deleuzeschen Begriff — „Plateau“, „Rhizom“ etc. — auf den Pop begründet anzuwenden, sofern diese Philosophie sich nicht von sich aus schon in Inhaltsleere erstreckt.

Das Wissen für den Dancefloor ist keines von Reflexion, sondern von Produktinformation. Subversion steht nicht gegen die Gesellschaft, sondern ist ein Etikett, das die eine Musik von der anderen unterscheidet, wo sie ansonsten als Waren sich gleichen. Die Kulturin-

dustrie eint die antagonistischen sozialen Gruppen als Konsumenten; als Käufer und Hörer werden sie alle potentiell gleich — in Widerspruch treten sie nicht als Klassen von Produzenten, sondern als Angehörige verschiedener „Reproduktionschichten“.

Popsubversionen und Popindividuen

Die Wellen der Mode brechen sich an der kompakten Masse der Unterdrückten. Dagegen haben die Bewegungen der herrschenden Klasse nachdem sie einmal zu ihrer Herrschaft gelangt ist, einen modischen Einschlag an sich. Insbesondere sind die Ideologien der Herrschenden ihrer Natur nach wandelbarer als die Ideen der Unterdrückten. Denn sie haben sich nicht nur, wie die Ideen der letzteren, der jeweiligen gesellschaftlichen Kampfsituation anzupassen sondern sie als eine im Grunde harmonische Situation zu verklären. Bei diesem Geschäft muß exzentrisch und sprunghaft verfahren werden. Es ist im vollsten Sinne des Wortes ein modisches.

(Benjamin, Das Passagen-Werk)

Die Subversionspotentiale im Pop müssen sich am Stand des Individuums in der Gesellschaft messen lassen. Nicht daß einzelne Popkulturen und Jugendbewegungen mit ihren Subversionen gescheitert sind, ist dabei ausschlaggebend, sondern daß je schon eine subversive Individualität des Popsubjekts unterstellt wird, die doch eigentlich erst am Horizont aller Subversionspraxis erschiene. Weil hier dem Ziel stets vorgegriffen ist, ist die begriffliche Unterbestimmung des Subversionsanspruchs nicht seine Freiheit oder gar eine Strategie der Uneinnehmbarkeit, die Souveränität und Autonomie vom Pop, sondern vielmehr markiert dies die ideologische Lüge im rebellischen Programm. Derart ist alles Pop und Subversion und verliert sich im hermeneutischen Zirkel. Dazu gehört auch die Behauptung, von der Subversion mit Gegenwartsanspruch einzig zehrt, daß das Subversionspotential aller bisherigen Popkultur versiegt sei. Die Subversion überantwortet sich der Mode und wird selber eine. Das modische Popsubjekt ist als Konsument subversiv; die Subversion kann nur Mode sein, nicht theoretische Re-

flexion. Popsubversion rebelliert gegen das falsche Selbstbewußtsein, daß der Autonomie des Konsumenten auf dem Warenmarkt anheftet — um dieses falsche Selbstbewußtsein zugleich als subversive Kraft per se vorzugeben.

Pop rebelliert gegen die Entfremdung des bürgerlichen Subjekts, indem er es zugleich manifestiert. Alle Befreiung bleibt privat.

Alles wird Pop — und Pop ist mitunter subversiv; solche Proklamationen vereiteln die Subversionsnotwendigkeit dort, wo sie Desiderat bleibt: daß Gesellschaft sich nicht verändert, nicht revolutioniert wird, verhinderte je schon die Kultur. Bewußt spricht man nicht von Kulturrevolution. Alles wird Pop soll schließlich beides meinen: daß das Soziale Pop wird und der Pop das Soziale ersetzt; so möchte man das Individuum gegen die Gesellschaft ausspielen. Die damit sich durchsetzende Idee des Individuums, das real gar keines ist, begründet sich in einer Vorstellung von widerspruchsfreier Kultur, als sei sie nicht, nach der Erkenntnis Freuds „Folge der Triebverdrängung“. Dieses Bild von Kultur, das dem Kulturpessimismus ebenso verwandt scheint wie der Lebensphilosophie, zeigt an, daß der Pop historisch nicht erst durch seine spezifischen musikalischen Formen datierbar ist, sondern als gesellschaftliche Struktur im vorherigen Jahrhundert seine Parallelen findet: in der Mode, im Jugendstil — auch in der Musik. Es ist der Wunsch nach bürgerlicher Individualität; aber nicht die aufgeklärte des 18. Jahrhunderts ist gemeint, sondern die im Muff des vergangenen, die gescheiterte.

Walter Benjamin hatte in diesem Kontext das 19. Jahrhundert durchleuchtet und schon in der Frühphase des Pop seine Genealogie vorgeschlagen, und zwar „den Jugendstil bis in seine Auswirkung in die Jugendbewegung [zu] verfolgen.“ [22] Der Pop realisiert in seinem Rebellionsgebaren gleichsam das Grundmotiv des Jugendstils: „Das Träumen, man sei erwacht.“ [23] Und auch Adorno wußte zu betonen: „Jugendstil ist, wie der Name verrät, die in Permanenz erklärte Pubertät: Utopie, welche die eigene Unrealisierbarkeit diskontiert.“ [24] — Solche Unrealisierbarkeit meint freilich die von Subjektivität. Gleichwohl bricht alle Subversion

im Pop nicht nur am Scheitern solcher Subjektivität, sondern auch an ihrem Drängen und ihrer Not, die utopisch in der Musik noch nachhallt. Davon möchte sich der subversive wie krude ökonomische Pop freimachen, weil alles Versprechen, was noch nicht mit den monatlichen Neuerscheinungen abgegolten ist, als geschäftsschädigend gilt. Die „Raving Society“ frißt ihre Kinder: nicht „der Pop ist erwachsen geworden“, wie Ulf Poschardt meint, sondern das 19. Jahrhundert erwächst im Pop seiner Naivität, um doch im Schutz der Kulturindustrie Infantilität zu wahren.

[1] Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1987, S. 9.

[2] Vgl. etwa Christoph Gurks in diesem Punkt ausgezeichnete Ausführung: „Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie“, in: Tom Holert / Mark Terkessidis, *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin / Amsterdam 1996, S. 20ff.

[3] In der neueren Literatur ist dies von Richard Shusterman, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main 1994, sowie Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, Frankfurt am Main 1995, S. 331ff., verteidigt worden.

[4] Vgl. Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München 1983 S. 684ff.

[5] Adorno und Max Horkheimer kommen in dem Kapitel über „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ in ihrer *Dialektik der Aufklärung* zu dem Schluß: „Technisch so gut wie ökonomisch verschmelzen Reklame und Kulturindustrie“; ferner sprechen die Autoren vom „Triumph der Reklame über die Kulturindustrie“ (*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1985, S. 147 und 150).

[6] Vgl. hierzu: Carl Dahlhaus, „Über die ‚mittlere Musik‘ des 19. Jahrhunderts“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt am Main 1972, 13ff. *Mittlere Musik ist ein für das 19. Jahrhundert charakteristisches Phänomen: ein Resultat aus der Trennung zwischen Gebrauchsmusik und Kunstmusik; mittlere Musik ist von der autonomen Musik abges-*

palte Gebrauchsmusik.

[7] Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft (Jetzt und Ehedem)*, Frankfurt am Main 1982, S. 106.

[8] Vgl. Dieter Prokop, *Kriterien der Kritik und der Analyse von Medienprodukten: Die Ansätze, deren Verselbständigungen und der Versuch einer Antwort auf die Frage, was Kritik ist*, in: ders. (Hg.), *Medienforschung, Bd. 3: Analysen — Kritiken — Ästhetik*, Frankfurt am Main 1976, S. 152.

[9] Die Vokabel einer „Generation X“ zeigt, wie der Popdiskurs funktioniert: vom Schriftsteller Douglas Coupland eingeführt zur Bezeichnung von Aussteigern, wurde die „Generation X“ zum Synonym des Umgekehrten, einer Generation der Mitmacher.

[10] Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, in: dies., *Mainstream der Minderheiten*, a.a.O., S. 7.

[11] Walter Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, München 1995, S. 20.

[12] Die Analyse gegenwärtiger Gesellschaftsverhältnisse nach diesem postmodern-poststrukturalen Mustern repräsentiert selbst schon das Verschwinden theoretischer Reflexion, den Übergang der Theorie zum Pop. Holert und Terkessidis leiten ihre Kritik aus einem zehneitigen Deleuze-Text ab, der offenkundig von Mißverständnissen der Foucaultschen Philosophie gekennzeichnet ist (Foucault würde diese merkwürdige Trennung zwischen Disziplinargesellschaft und Kontrollgesellschaft gar nicht machen können). Eben dieser Ansatz, die Kritik an der Erscheinungsebene festzusetzen, repräsentiert den Positivismus. Fredric Jameson hat darauf verwiesen, daß die Postmoderne für die kritische Theorie das darstellt, was früher der Positivismus war; im Pop löst sich dies selbstgefällig ein. Vgl. Fredric Jameson, *Spätmarxismus. Adorno und die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg 1991, S. 304: „Was Adorno nämlich Positivismus nannte, ist genau das, was wir heute als Postmodernismus bezeichnen, dessen primitivere Stufe der Positivismus darstellte.“

[13] Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusionen*, a.a.O., S. 12ff.

[14] Das führt noch einmal auf die Sch-

wierigkeit mit dem Popbegriff zurück: daß ab einem bestimmten Punkt „alles Pop“ ist, ergibt sich, weil in der modernen Welt alles technisch gefiltert ist. Ebenso versucht die Technoszene die mit Maschinen und Elektronik durchsetzte Lebenswelt kurzerhand als insgesamt „Techno“ zu erklären.

[15] Vgl. meine Aufsätze „Das hedonistische Ohr. Präliminarien zur Ästhetik musikalischer Subkulturen“, in: »Musik & Ästhetik« Heft 1/2, 1997, S. 75ff.; sowie: „Soziale Verhältnisse — Klangverhältnisse. Versuch einer Entzerrung des ausgesparten Problems der Materialdialektik in der Populärmusik“, in: »testcard. beiträge zur popgeschichte«, Heft 3, 1996, S. 20ff.

[16] Paolo Bianchi, in: *Kunstforum International*, Bd. 135. Themenheft: *Cool Club Cultures*, S. 76.

[17] In: »Nachtexpress. Save our Night« Nr. 2, o.S.; wie sehr das Politische aus der Mode ist, hat Walter selbst jüngst bei einer Essener Podiumsdiskussion über ein Böhmische-Onkelz-Konzert beweisen dürfen: er hält die Naziband, die in ihren Texten einst offen zum Mord aufrief, nicht für faschistisch, sondern — für Mainstream. Als das eigentliche Übel gilt heute der Mainstream, von dem es sich ästhetisch abzugrenzen gilt.

[18] Darüber täuscht auch nicht hinweg, wenn sich im Bereich von Elektro, TripHop und Drum 'n' Bass vom Mainstreamgebrauch der Technik durch einen kruden Minimalismus abgegrenzt wird — dieser klangliche Minimalismus, der gegen den kitschigen Pop die Melancholie übt, basiert schließlich doch auf demselben technischen Aufwand.

[19] Vgl. Tobia Bezzola, *Massenbohemisierung und bohemische Massenkultur*, in: »17 °C — Zeitschrift für den Rest«, Nr. 10 / April/Mai/Juni 1995, S. 85ff.

[20] Bodo Hahn, in: »Nachtexpress. Save our Night« Nr. 2, o.S.

[21] Paolo Bianchi, in: »Kunstforum International«, a.a.O., S. 76.

[22] Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, Ges. Schriften Bd. V/1, Frankfurt am Main 1991, S. 686.

[23] Ebd., S. 496.

[24] Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1990, S. 404.

Roger Behrens: Geboren 1967. Lebt in Hamburg, Weimar und Belo Horizonte. Philosoph und Sozialwissenschaftler. An mehreren Universitäten,

bei *testcard* und *Zeitschrift für kritische Theorie* tätig. Buchautor, zuletzt: *Verstummen. Über Adorno* (2004).

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels